

Els prerafaelites i les seves *belles dames sans merci*



Helena de Troia,
1863
Dante Gabriel
Rossetti
Hamburger
Kunsthalle,
Hamburg
[mides reals:
27,7 x 32,8 cm]

És a mitjan segle XIX en què madura estèticament l'arquetip de la *femme fatale* i, en conseqüència, augmenta tant el nombre de representacions amb aquesta iconografia com les aparicions reformades de figures femenines que fins al moment havien quedat més aviat ocultes en l'imaginari col·lectiu. Les imatges que la representen ja són de forma evident la materialització de la seva capacitat de seducció i del seu poder devastador, si bé encara amb certes espurnes melancòliques que difuminen l'agressivitat i el domini que aquesta dona adquireix sobre l'home, la víctima del seu magnetisme.

Els prerafaelites varen ser un grup de joves i talentosos artistes mínimament precedent del que posteriorment s'anomenà simbolisme. Aquests artistes, tot i desenvolupar algunes de les característiques que posteriorment utilitzarien i reforçarien els anomenats simbolistes, tenien alguns

aspectes particulars que els en diferenciarien, com una gran admiració, amb una voluntat d'imitació, per tots aquells artistes renaixentistes situats temporalment abans de Rafael; un rebuig de les ombres i del *chiaroscuro*, utilitzant ells colors uniformes i frescs; una voluntat de buscar una veritat i una naturalesa ideal a través de l'obra d'art; un cert medievalisme en el seu estil, i una forta inspiració de la literatura en la iconografia de les seves obres. Els seus primers membres, tot i que posteriorment s'hi afegiren altres artistes destacats, foren Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais i Holment Hunt, juntament amb John Ruskin com a teòric i defensor del moviment.

En aquesta *Helena de Troia* de Rossetti ja es poden observar unes característiques físiques que s'aproximaran a les que la *femme fatale* adquirirà a mesura que se'n defineixi l'arquetip: un rostre pàl·lid, una voluptuosa cabellera ondulada i mig vermellosa i uns ulls verds gèlids. És interessant considerar, juntament amb l'obra de l'artista prerafaelita, aquests versos de l'*Agamèmon* d'Èsquil pel sorprenent motiu que Rossetti mateix els escrigué al revers de la pintura tant en grec com en anglès, d'aquesta manera que dirigia la mirada amb la qual l'espectador havia d'observar la princesa troiana o espartana: «*Helena de Troia, destructora de naus, destructora de ciutats, destructora d'homes*». I és que Rossetti ens pinta una Helena completament conscient de ser la causant de la guerra i la destruc-

ció de Troia, la qual cosa ens mostra amb un simple gest. Mentre la ciutat s'abruça en la part superior de la pintura, ella, gairebé desafiant, assenyalava a l'espectador la medalla que porta penjada al coll on apareix una torxa, símbol absolut del combat. Per tant, podríem dir que estaríem situats davant d'una Helena guerrera, combativa i sense gaires remordiments respecte de les conseqüències que va comportar la seva decisió d'abandonar Menelau i marxar amb Paris.

Amb aquesta *Lady Lilith*, introduïrem en aquest recorregut una figura que, pictòricament, gairebé no apareix fins a aquest moment, tot i que té una rica i llarga tradició simbòlica. Pintada també per Rossetti, l'obra es recolza conceptualment en el poema *La belleza del cuerpo*, escrit per ell mateix tres anys després de pintar-la i demostrant així els seus grans dots literaris.

Cuéntase de la primera mujer de Adán, Lilith,
(la bruja a quien amó antes de recibir el regalo de
Eva)
que sabía su lengua engañar antes que la de la ser-
piente
y su pelo embrujado fue el oro primigenio.

Inmóvil permanece; joven, mientras se hace viejo el
mundo;
y, sutilmente contemplativa de sí misma,
hace que miren los hombres la red brillante que va te-
jiendo,
hasta que corazón y cuerpo y vida en ella quedan pre-
sos.

La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde
podremos encontrar, oh Lilith, aquél a quien no en-
gañen tus perfumes, tus suavísimos besos y tus su-
ños tan dulces?

Ah, en el mismo momento en que ardieron los ojos
del joven en los tuyos,
tu embrujo le penetró, dobló su erguido cuello
y estranguló su corazón con uno solo de tus cabellos
de oro.¹

Segurament Rossetti agafà aquest personatge
del *Faust* de Goethe, en què l'escriptor alemany la
presenta d'aquesta manera:

—FAUSTO: ¿Quién es esa?

—MEFISTÓFELES: Mírala bien. Es Lilith.

—FAUSTO: ¿Quién?

—MEFISTÓFELES: La primera mujer de Adán.
Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que
luce. Cuando con ella atrapa un joven no le suelta
fácilmente.²

Però en realitat Lilith prové de la tradició hebrai-
ca, en què representa ser, abans que Eva, la primera
esposa d'Adam. Es diu que la parella Adam-Lilith
mai no va trobar la pau perquè ella no va voler re-
nunciar a la igualtat amb l'espòs. Per això, indignada
i enfadada, Lilith va abandonar Adam i va marxar de
l'Edèn, es va unir al dimoni superior que regnava
als Inferns i va engendrar amb ell una enorme saga
de dimonis. Es podria afirmar, per tant, que Lilith
fou la primera dona que es revelà davant el sexe
masculí; per aquest motiu i degut a la llarga tradició
masclista i patriarcal, es va convertir en un símbol
de la dona malvada i devoradora d'infants —com
les harpies—, però sobretot devoradora d'homes.

El preraphaelita John Maler Collier ens ho exem-
plifica, no tan sols pintant-la envoltada d'aquesta gran
serp, sinó també mostrant-la amb una actitud més
sensual i luxuriosa, com si el contacte amb aquest
animal, símbol per excel·lència del mal, li provocàs
una immensa sensació de plaer.

John William Waterhouse, amb aquestes dues
pintures, ens endinsa en el món d'un personatge fe-
mení que també compartirà el qualificatiu de *femme*
fatal. Tot i que la seva figura ja té rellevància durant
el període clàssic, és amb els preraphaelites que Circe



Lady Lilith, 1864
Dante Gabriel
Rossetti
Delaware
Art Museum,
Wilmington
[83,8 × 96,5
cm]



Lilith, 1887
John Maler
Collier
Atkinson
Art Gallery,
Southport



Circe invidiosa,
1892
John William
Waterhouse
Art Gallery of
South Australia,
Adelaida
[mides reals:
179 x 85 cm]

despuntarà de forma individualitzada amb aquest aspecte de dona fatal.

Circe és una de les filles del Sol i, per tant, germana de Pasífae, la mare del minotaure, i tia de Medea, Fedra i Ariadna. Destacada pels seus poders com totes les dones que conformen la saga



Circe oferint una copa a Ulisses, 1891
John William Waterhouse
[mides reals: 149 x 92 cm]
Gallery Oldhām
(donació de Marjory Kees, 1962)

del déu solar, ella és molt més poderosa, i dins l'entramat mític grecollatí fou sempre una maga temuda. Circe és sobretot coneguda i nombrosament representada per l'episodi protagonitzat amb Ulisses i la seva tripulació convertida en porcs tan sols posar els peus en els seus dominis situats a l'illa d'Eea. Només Ulisses se salvà de l'encanteri gràcies a l'ajuda d'una arrel anomenada *moly* proporcionada pel déu Hermes, i a l'advertència d'Euríloc, un company de l'heroi que va sospitar de la calorosa rebuda que Circe va oferir a tota la tripulació. Ara bé, si l'heroi no sucumbí a aquest engany de la maga, fou perquè estava destinat a caure en un altre parany tant o més perillós, el de la seducció femenina. Circe, com a bona *femme fatale*, el va recloure a l'illa durant un any i el va embadocar amb les seves armes més sensuals i sensorials. Per aquest motiu, els pintors preraphaelites, subtilment sensibles a l'existència d'aquest tipus femení, la representen com un clar exemple dels perills del sexe femení; concretament, Waterhouse la mostra terrible i bellíssima a les dues pintures.

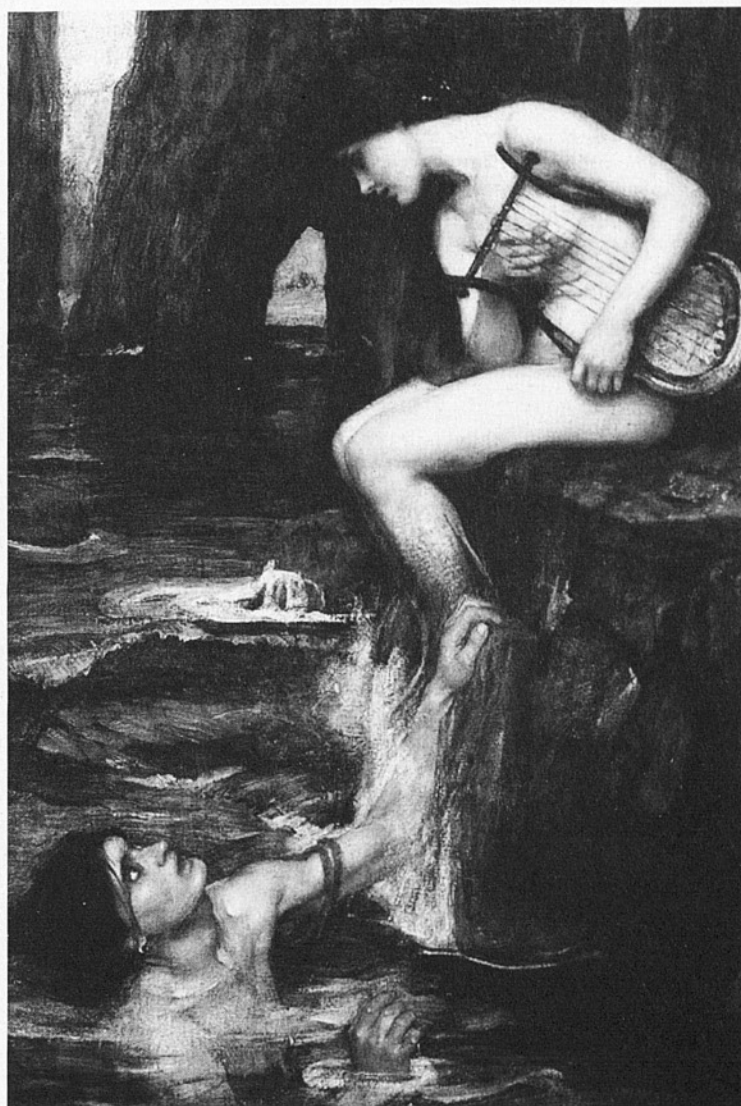
És aquest mateix artista el que ens ofereix àmpliament el ventall de les diferents i destaca- des *femmes fatales* d'aquest període artístic per la vasta producció d'aquest arquetip femení en la seva iconografia. Entre aquestes destaquen aquesta Pandora just en el moment d'obrir el re-



Pandora, 1896
John William
Waterhouse
(mides reals:
152 x 91cm)

cipient que conté tots i cadascun dels mals humans i insinuant amb la part superior del seu tors una nua embriagadora que deixa entreveure la blancor de la pell; o aquesta seductora sirena que resulta irresistible per a la víctima que ha encisat amb els seus cants. Aquesta visió d'inferioritat i de súplica, més aviat espiritual que no física per part de l'home enamorat, que Waterhouse representa en aquest cas explícitament, serà l'arquetip que dominarà i s'accentuarà a mesura que aquesta poderosa dona aconseguixi un espai destacat en l'imaginari popular fins a arribar al punt àlgid durant l'època d'or del cinema negre.

Observem d'aquest grup preraphaelita la predilecció que té per les fatales clàssiques, mentre que pràcticament eludeixen les figures femenines bíbliques que tant havien sobresortit en les etapes artístiques anteriors. Però el que hem de destacar del preraphaelisme és que una nova figura femenina, que no comparteix el qualificatiu ni de clàssica, ni de bíblica, ni d'històrica, fa una incursió en aquest entramat mític femení. Parlem de la *Belle dame sans merci*, la qual podríem considerar com la *femme fatale* més representativa d'aquest moment estètic. Tot i les connotacions precedents d'aquest arquetip, és John Keats qui s'imaginà aquesta dona per primer cop en un poema de 1820 titulat de la mateixa manera: *La belle dame sans merci*:



La sirena, 1900
John William
Waterhouse

*¿Qué te aflige, caballero andante,
solitario y pálido vagabundo?
Las juncias están marchitas en el lago
y ningún pájaro canta.*

*¿Qué te aflige, caballero andante,
tan macilento y tan apenado?
El granero de las ardillas está lleno
y la cosecha recogida.*

*Veo un lirio en tu frente
humedecido de angustia y del rocío de la fiebre
y en tu mejilla una pálida rosa
marchitándose rápida también.
Encontré a una dama en los campos
muy hermosa... como doncella de un cuento,
su cabello era largo, sus pies ligeros
y sus ojos salvajes.*

*Tejí una corona para su cabeza
y también brazaletes, y un fragante espacio,
me miró como si amara,
y dejó escapar una dulce queja.*

La coloqué en mi corcel al paso
y nada más sucedió en aquel día,
porque inclinada a un lado, cantaba
una canción encantada.

Me buscaba raíces de dulce sabor,
miel silvestre y rocío de maná,
y con seguridad en una extraña lengua decía
¡verdaderamente te amo!

Me llevó a su gruta de duendes
y allí lloró y suspiró con sentimiento,
y allí cerró sus silvestres ojos
con cuatro besos.

Y allí me arrulló hasta queda dormido,
y allí soñé... ¡Ah! ¡adiós dolor!
el último sueño que jamás soñé
en la fría ladera de la colina.

Vi pálidos reyes y también pálidas princesas,
pálidos guerreros, palidez mortal tenían todos;
Gritaban —«La Belle dame sans Merci
te ha esclavizado!»

Vi sus hambrientos labios en la oscuridad
avisando horrorizados y muy abiertos
hasta que desperté y me encontré aquí
en la fría ladera de la colina.

La belle dame
sans merci,
1893
John William
Waterhouse
Col·lecció M.
Olivier Delville,
Brussel·les
[mides reals:
86,5 x 53,5 cm]

Y esta es la razón por la que permanezco aquí
solitario y pálido vagabundo,
aunque las juncias estén marchitas en el lago
y ningún pájaro cante.

Setanta anys després del poema de Keats,³ Waterhouse pintà aquesta obra inspirada directament en els seus versos en què mostra de forma destacada l'actitud d'empresonament que la *belle dame sans merci* posa en pràctica amb l'home que, totalment encisat, cau rendit als seus peus. Ara bé, tot i les particularitats d'aquesta fatal melancòlica de final del segle XIX, l'essència profunda de la seva feminitat no es diferencia en excés de la resta de les *femmes fatales* que fins ara ens hem topat en els diversos períodes artístics.

Laurence Alma-Tadema, amb el seu detallisme i el seu colorisme particular, ens ofereix dues imatges femenines amb les quals podem construir el mapa d'aquelles dones fatals que varen resultar ser més atraients per als artistes preraphaelites. Una Pandora convertida gairebé en nimfa, tal com Nabokov també s'imaginà el personatge de *Lolita*, magníficament interpretada per la púber Sue Lyon en el film de Stanley Kubrick, i una dominant Cleopatra que manifesta la influència i el poder que, com una *amantis religiosa*, exercia sobre els homes, en són els exemples.

Per acabar amb aquest grup d'artistes originaris a l'hora captar i mostrar subtilment la sensibilitat d'allò fatal que es concentra en la condició femenina, ens detindrem en una obra de Philip Burne-Jones que, temàticament i estèticament, ens apunta aquesta simbiosi entre els últims preraphaelites i els primers vampiristes. És aquesta idea del vampirisme femení la que té encisats els artistes de final de segle XIX, els quals no deixen de representar la superioritat i el domini d'aquesta dona a través de la figura de la vampiressa tal com la mostra Philip Burne-Jones en aquesta obra titulada *El vampir*. Directament inspirat en aquesta suggestiva visió amb la qual ens va brindar el fill d'Edward Burne-Jones, el poeta Rudyard Kipling escrigué un poema que atorgà a la imatge el detallisme que comporta la paraula. Així es va demostrar en la publicació del catàleg de l'exposició de 1897 de la New Gallery de Londres, en què es varen editar conjuntament. I és que en aquest moment de conceptualització d'aquest nou tipus femení, la temible vampiressa s'associà de manera més intensa amb una *femme fatale* que es dibuixava cada cop més agressiva i pode-





rosa seduïnt i destruint les seves víctimes sense pietat. Aquesta nova relació entre la fatal i la vampiressa, originària d'aquest moment (final del segle XIX), va ser potenciada posteriorment pel cinema negre amb la figura de la vamp i amb els nombrosos films de vampiresses seductores que es dedicaven a seduir i xuclar la sang de les seves víctimes, com *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer, 1936) o *Las vampiras* (Jesus Franco, 1970), entre d'altres.

El vampiro

*Un idiota había que rezaba
(igual que tú y yo)*

*a un trapo y a un hueso y a un mechón de pelo
(le llamábamos la mujer despreocupada)
pero el idiota te llamaba su dama perfecta-
(igual que tú y yo)*

*Oh, los años perdidos, las lágrimas perdidas
y el trabajo de nuestra cabeza y mano
pertenece a la mujer que no sabía
(ahora sabemos que no podía nunca saber)
y no comprendíamos.*

*Un idiota había que sus bienes gastaba
(igual que tú y yo)
honor, fe, una tentativa segura
(y no sólo era eso lo que la señora quería decir)*

Pandora, 1881
Lawrence
Alma-Tadema
Cecil Higgins
Art Gallery,
Bedford
[mides reals:
34,7 x 17,3 cm]



Antoni i
Cleopatra,
1883
Lawrence
Alma-Tadema
Procedència:
Alma Tatedema
[mides reals: 92
x 65,5 cm]



El vampir, 1897
aprox.
Philip Burne-
Jones
Col·lecció
particular

pero un idiota debe seguir su instinto natural
(igual que tú y yo)

Oh, el trabajo perdido, los tesoros perdidos
y las mejores cosas planeadas
pertenecen a la mujer que no sabía por qué
(ahora sabemos que no sabía nunca por qué)
y no comprendíamos.

El idiota reducido fue a su pellejo idiota
(igual que tú y yo)
lo que puede ella haber visto que le dejó de lado
(pero no recuerda nadie cuando la dama lo intentó)
así algunos de ellos vivieron, la mayoría han muerto
(igual que tú y yo)

Y no es la vergüenza ni la culpa
que hierde como un tizón al rojo
se llega a saber que ella nunca supo por qué
(viendo, al fin, que no pudo nunca saber por qué)
y nunca pudimos comprender.

«El vampiro», 1897, Rudyard Kipling, (Trad. de Luis
Cremades) ■

NOTES

- (1) Rossetti, Dante Gabriel, *La casa de la vida: La Belleza del cuerpo* (1867), trad. López Serrano, Francisco, Ed. Hiperión.
- (2) Goethe, *Fausto*, col. Clásicos, Ed. Espasa Calpe, 2009, Madrid.
- (3) Keats, John, *Poesía completa*, vol. II, trad. Sánchez, Arturo, Ediciones 29, 1978, Madrid.